

Pintura y policromía de los siglos XVII y XVIII en Orduña.

El maestro pintor

Juan Antonio de Jáuregui

(Painting and polychromy of the XVII and XVIII centuries in Orduña. The master painter Juan Antonio de Jauregui)

Bartolomé García, Fernando R.

Eusko Ikaskuntza

M^º Díaz de Haro, 11 - 1^º

48013 - Bilbao

BIBLID [1137-4403 (1997), 16: 143-166]

Durante los siglos XVII y XVIII Orduña fue un importante centro artístico receptor y productor de obras de arte. Son muchos los lienzos de calidad importados y las pinturas e imágenes policromadas realizadas por los maestros locales como Juan Antonio de Jáuregui (1680-1764). Un pintor-dorador nacido en Menagaray (Alava) que aprendió el oficio junto a su padre y colaboró en sus primeras intervenciones con maestros asentados en Orduña, hasta conseguir su definitivo afianzamiento en el ambiente socio-laboral de la zona. Policromó tallas y pintó tablas de estilo plenamente Barroco con una calidad en ocasiones excepcional.

Palabras Clave: Orduña. Pintura. Policromía.

XVII eta XVIII. mendeetan zehar, Orduña arte-lan gune sortzaille eta jasotzaille garrantzitsua izan zen. Asko dira kanpotik ekarritako lienzoak eta bertako maisuek eginiko irudi polikromatuak, hala nola Juan Antonio de Jauregi (1680-1764). Honek, Menagarain (Araba) jaiotako pintore-doradoreak, aitarekin ikasi zuen lanbidea, eta bere lehenengo lanetan Urduñan kokatutako maisuekin aritu zen elkarlanean, zonaldeko giro sozio-laborealean betiko finkapena lortu arte. Bere lanen artean, tailuak polikromatu zituen eta guztiz estilo Barrokoko taulak margotu, lan hauen kalitatea batzuetan izugarri ona izanik.

Giltz-Hitzak: Urduña. Margogintza. Polikromia.

Pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, Orduña fut un important centre artistique qui reçut et produisit d'abondantes œuvres d'art. Nous pouvons trouver en grand nombre des tableaux d'une grande qualité venus d'ailleurs ainsi que des statues en bois chromé faites par des maîtres locaux tels que Juan Antonio de Jáuregui (1680-1764), peintre-doreur né à Menagaray (Alava) qui apprit le métier de son père et qui collabora lors de ses premiers travaux avec des maîtres établis à Orduña, jusqu'à se faire une place autant sociale que dans le domaine du travail il chroma des sculptures en bois et peignit des tableaux d'un style pleinement baroque en atteignant parfois une qualité exceptionnelle.

Mots Clés: Orduña. Peinture. Polychromie.

I) PINTURA Y POLICROMÍA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN ORDUÑA. CONSIDERACIONES GENERALES¹

Son muchos los estudios que la gran pintura de caballete ha recibido, conocemos las biografías y obras de los pintores más destacados de los siglos XVII y XVIII; por el contrario son muy pocos los datos que tenemos sobre los maestros locales que, aunque incomparables a los artistas de las grandes escuelas, fueron el soporte de la policromía y de la pintura local de centros tradicionales como el País Vasco o Cantabria. Su producción convivió con excelentes pinturas, generalmente importadas por personajes relevantes de la zona para sus propias casas, palacios, capillas o para colocar en las iglesias y conventos de sus pueblos natales. Estas pinturas junto con los grabados y estampas, fueron el cordón umbilical que unió a los pintores locales con las nuevas tendencias que se imponían en los lugares más vanguardistas, pero que con gran lentitud fueron adaptados por una sociedad inmovilista que aceptaba con calma los nuevos gustos.

Esta situación se vivió con especial intensidad en las ciudades y villas más relevantes política y económicamente, en ellas coexistieron buenas pinturas importadas, con la producción de los pintores-doradores locales, que encontraron en estos emplazamientos un lugar en el que establecer sus talleres. Orduña durante la Edad Moderna fue un enclave privilegiado al servir de acceso entre la Meseta y el Cantábrico esta inmejorable situación fue especialmente aprovechada durante el siglo XVI alcanzando momentos de verdadera pujanza económica. En los posteriores XVII y XVIII se reactivaron las construcciones en los conventos y especialmente en el Colegio de los Padres Jesuitas, impulsadas por familias como la de los Urdanegui que propiciaron con estas obras la llegada y establecimiento de nuevos artistas.

Entre sus distintas parroquias y conventos se distribuyen pinturas de muy distintas calidades y procedencias. En la iglesia de Santa María hay una interesante pintura del siglo XVII, San Felipe Neri en éxtasis ante la Virgen rechazando las vanidades del mundo, relacionada con la familia de los Ortés de Velasco, fundadores a finales del siglo XVI, de la capilla en la que ha permanecido este cuadro. En el antiguo templo del colegio de la Compañía de Jesús, hoy iglesia de la Sagrada Familia, se conserva un interesante lienzo de finales del siglo XVII con los Desposorios Místicos de Santa Rosa de Lima; vinculado con Juan de Urdanegui, muerto en Lima en 1682, y su esposa Doña Constanza de Luxan, fundadores del templo. De la misma procedencia posiblemente sean sus dos retratos orantes situados a los lados del presbiterio. El convento de Santa Clara alberga una interesante pintura de San Francisco y Santo Domingo intercediendo por el mundo, asociada a Don Iñigo de Velasco quien en 1620 presidía una capilla con su nombre. Este cuadro está relacionado con modelos de Zurbarán y tiene grandes semejanzas compositivas con la Visión del Beato Alonso Rodríguez realizada en 1630. El Santuario de la Antigua guarda algunos lienzos interesantes, entre los que sobresalen dos pequeñas pinturas de la Virgen y San José con el Niño, fechadas hacia finales del siglo XVIII y que el profesor Fernando Tabar adscribe a ambientes valencianos.

Frente a esas obras de calidad está la producción de los pintores-doradores establecidos en Orduña; artesanos especializados en dorar y estofar tallas, pintar lienzos, tablas y muros, que centran su labor en Orduña, Noroeste alavés y zonas limítrofes (Vizcaya y Burgos). Esta actividad pictórica comenzó en la zona hacia 1643 con Juan de Madaria del

1. Este artículo es el resumen de un trabajo mucho más extenso realizado con una Ayuda a la Investigación de Eusko Ikaskuntza.

que no conservamos ninguna obra. Hasta la llegada y asentamiento de Francisco Zacona, nacido el veinticinco de agosto de 1640 en Zamudio (Vizcaya) y una de las personalidades artísticas más importantes del momento en Orduña, no se producirá el despegue de esta profesión. Trabajó entre 1672 y 1705 en obras como el retablo mayor de Santa María, el de Sojo etc., estableciendo las primeras bases del estilo barroco. Casó a una de sus hijas con Juan Antonio de Jáuregui quien dio paso a Juan Bautista de Jocano, que entre 1727 y 1750 realizó un gran número de obras y puede ser considerado el precursor de la policromía rococó o "chinesca" en Orduña; advirtiéndose en sus labores "dibujos de medio relieve" o de "buen gusto" característicos de esta decoración. Le siguió Juan Ventura de Pereda, sobrino de Juan Antonio, que en 1753 doraba las andas para la custodia de Santa María en Orduña y en 1759 la efigie de San Antonio en Luyando. Julián Duran que entre 1764 y 1785 realizó tres obras, y los Gaviña (Blas y Pedro) buenos representantes del estilo neoclásico.

Desde mediados del siglo XVII y durante todo el XVIII compitieron con estos maestros establecidos en Orduña los pintores-doradores foráneos, especialmente cántabros. Algunos como José Alonso de Hontanilla se asentaron en la zona trabajando intensamente, pero la gran mayoría formaron pequeñas cuadrillas itinerantes dejando huellas de su trabajo por distintos pueblos². Los hermanos Ruiz de Munar en sus obras de Oquendo, Arceniega y Sojoguti, nos sorprenden con "dibujos de buen gusto" labrados sobre el aparejo, propios de la decoración "chinesca" o rococó. Menor intervención tuvieron Tomás de Monasterio que trabajó en Sojo, Agustín de Lainz en Amurrio, Miguel y Vicente Vierna Mazón en Llodio etc..

II) AMBIENTE SOCIO-PROFESIONAL DE JUAN ANTONIO DE JÁUREGUI

Jáuregui desde su nacimiento estuvo relacionado con Orduña y el noroeste alaves donde se desarrolló su trabajo. Su padre debió enseñarle el oficio desde edad temprana, lo que le permitió incorporarse con rapidez en el ambiente artístico de la zona. Convivió con Francisco Zacona, importante maestro asentado en Orduña, y con otros pintores-doradores, convirtiéndose en una de las figuras más relevantes del lugar. Trabajó en pintura y policromía dentro de un estilo plenamente barroco y se relacionó con distintos maestros artesanos, llegando a ser una persona conocida y con bastante implicación social.

A) Una familia de artistas

Juan Antonio de Jáuregui es el único varón de los cuatro hermanos nacidos del matrimonio entre Pedro de Jáuregui y Francisca de Retes, fue bautizado el día dos de octubre de 1680 en Menagaray (Alava)³. Dieciséis años después aparece en Orduña casado con Josefa de Zacona, hija de Francisco de Zacona y Josefa de Uriondo, de cuyo matrimonio nacieron cuatro hijas. Poco después se unía con María de Ugarte con quien al menos tuvo dos hijos, Juan Francisco y Manuela Antonia⁴. María muere el veintidos de octubre de 1754

2. BARTOLOME GARCIA F.R.: "Pintura y policromía alavesa en los albores del siglo XVIII. El maestro pintor José Alonso de Hontanilla". *Eusko Ikaskuntza*. 14, Donostia, 1995, págs. 105-146. BARTOLOME GARCIA F.R.: "De la pintura popular a la gran pintura en los lienzos dieciochescos de Elvillar", *R.S.B.A.P.*, Donostia, 1996, págs. 107-131.

3. A.H.P. Vizcaya. Prt. Not. Juan Bautista Jiménez Bretón, 1742, sig. 1564, fols. 114-117 v. A.D. de Vitoria. Menagaray, Libro de bautismos, Nº 1, fol. 31.

4. IBÍD. 1760, sig. 1572, fol 44-47. A.D. de Vitoria. Orduña, Libro de Difuntos, Mif. 193 (1614-1736), s.fol. Josefa de Zacona muere el 26 de noviembre de 1714 sin testar "dada la gravedad de la enfermedad".

“de edad de 60 años poco más o menos”; se mandó enterrar con los actos de costumbre en la sepultura que su marido tenía en la parroquia de Sta. María, dejándoles a él y su hija como testamentarios y herederos. Diez años más tarde, el veintiuno de enero de 1764 muere Juan Antonio de Jáuregui con ochenta y cuatro años, testó ante Juan Bautista de Jiménez notario de la ciudad de Orduña, disponiendo que se le entierre en la iglesia de Santa María, en su propia sepultura y donde están sus difuntas mujeres, echando un responso a la puerta de su casa y haciendo los oficios acostumbrados⁵.

B) Aprendizaje y taller

Para llegar a la categoría de maestro pintor-dorador era imprescindible, como en cualquier otro oficio, el paso por distintos estadios profesionales. El primero y fundamental es el proceso de aprendizaje que siempre se realiza junto a un maestro experimentado. Este convenio puede durar entre cinco y siete años, adquiriendo tras superar un examen el grado de oficial y posteriormente el de maestro. Generalmente son los padres o tutores los que protocolizan, a través de un contrato, las condiciones con las cuales dejan al aspirante en casa del maestro, pero a menudo se impone la tradición familiar como en el caso de Juan Antonio de Jáuregui pasando de padres a hijos y sin que sean necesarios estos convenios.

Junto a su padre Pedro de Jáuregui debió aprender sin ocultaciones y desde edad temprana, todos los secretos de este arte, enriqueciéndolos con las enseñanzas de otros pintores con los que trabajó en sus primeras obras una vez nombrado maestro⁶. Su definitivo afianzamiento lo obtuvo a través del vínculo matrimonial establecido con la hija del pintor Francisco Zacona, con lo que consiguió aumentar el instrumental y las preciadas estampas que su padre pudo dejarle.

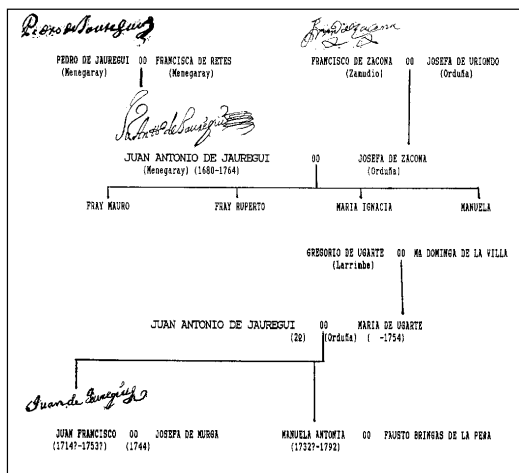


Pero el taller es parte de un local que, en mayor o menor medida, se compone de aprendices y oficiales que ayudan al maestro. Normalmente ocupaba los bajos de las casas donde el espacio y la luz permitían trabajar con cierta libertad. Juan Antonio de Jáuregui se inició con una tienda-taller⁷, pero el aumento de trabajo disminuyó el espacio por lo que el doce de septiembre de 1734 arrendó por cinco años y veinticuatro ducados, una habitación y una tienda “encima de la calle nueva”. Es muy posible que en ella,

5. A.D. de Vitoria. Orduña. Libro de Difuntos. Micf. 193, (1736-1788), s.fol. IBÍD. fol. 172 v.

6. Son escasos los datos que la documentación nos ofrece de Pedro de Jáuregui, lo que nos hace pensar que fue un maestro pintor mediocre con muy poca producción artística. Juan Antonio de Jáuregui participó en sus primeras obras documentadas con Francisco Zacona y Tomás González de la Cámara con el que trabaja en el retablo mayor y laterales de Zuaza, en su madurez trabajó también con Juan Bautista de Jocano en el retablo mayor de San Juan del Mercado en Orduña.

7. A.H.P. Vizcaya. Pri. Not. Ventura de Garay, 1711, sig. 1446, fols. 11-12. En 1711 aparecen los primeros datos que nos hacen pensar en la existencia de una tienda al comprar Juan Antonio y su esposa “diferentes generos y mercaderías” por valor de 406 reales de vellón a un mercader flamenco.



Árbol genealógico

además de trabajar, vendiera distintos géneros relacionados con la pintura incluyendo lienzos con las imágenes más demandadas⁸.

Si el trabajo discurre en el ámbito familiar es lógico que de él surjan discípulos tan diestros o más que sus maestros. El único que siguió con el oficio de su padre fue Juan Francisco, primer hijo de su segundo matrimonio, ya que sus hermanos mayores ingresaron en distintas órdenes religiosas⁹. El protagonismo femenino también debió ser importante, probablemente colaboraran a la sombra de su padre o esposo en labores fundamentales del taller, no sorprende por tanto, que Jáuregui viendo cercana su muerte alabe la figura de su hija Manuela Antonia, pues según sus palabras, le esta atendiendo "con el mayor cuidado, manteniendolo con igual su industria y trabajo, el trato de tienda para mis alimentos y decencia, privándose de utilizarse por si, ni haber salido a servir ni ganarlo, por atender a mi cansada hedad y que yo no puedo hacer"¹⁰.

C) Situación socio-económica

Establecer su residencia en la ciudad de Orduña influyó positivamente tanto a nivel social como económico. Su oficio y su matrimonio con la hija de un pintor ya establecido, sir-

8. Haber repasado un abundante número de inventarios nos ha permitido comprobar que la pintura ocupa un importante lugar dentro del ajuar doméstico, y que normalmente se repiten una serie de iconografías concretas y bastante relacionadas con la zona. La abundancia de esta pintura de baja calidad denominada "ordinaria" nos confirma la venta de estos lienzos en pequeñas tiendas locales y de otros centros como Valladolid, de donde se importan lotes de pinturas por docenas designadas por la documentación como "pintura docenal".

9. A.H.P. Alava. Prt. Not. José Sáenz de Elorduy, 1746, sig. 8945, fols. 470-474. Es el único documento en el que Juan de Jáuregui aparece reconociendo el retablo mayor y los dos colaterales de Zuazo de San Millán policromados por José Aguirre.

10. MARTIN GONZALEZ J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, pág. 34. El avance del protagonismo femenino es otro indicio de la maduración cultural y social. Entre los ejemplos más conocidos esta la pintora andaluza Josefa de Obidos, Luisa Roldán formada en el taller de su padre etc.



◦ Lugar de nacimiento + Obras conservadas
 * Lugar de residencia x Obras no conservadas

vieron para aumentar sustancialmente sus amistades y relaciones con el mundo laboral. Aparece muchas veces como testigo de contratos, testamentos, dotes, ventas etc., varios años es elegido regidor de Orduña, un cargo de elevada consideración social, pues inspeccionaba y controlaba el abastecimiento de la ciudad y la hacienda municipal¹¹. En ocasiones es nombrado administrador de los bienes de convecinos y amigos pues es "persona lega, llana y abonada". Todas estas manifestaciones nos hacen pensar que fue una persona bastante conocida entre sus vecinos y con gran implicación social.

Su establecimiento en Orduña y sus primeras relaciones con Francisco Zacona, maestro pintor ya asentado y conocido en la zona, dieron como fruto el matrimonio con su hija y su consolidación en el ambiente económico de la ciudad. Su actividad comienza en 1702 y se prolonga durante cuarenta y ocho años en los que se le documentan doce obras, con una ocupación continua que le permitió obtener ingresos de una forma regular¹². El posible móvil económico de su segundo matrimonio se manifiesta en los pleitos que su mujer tuvo por la herencia de sus padres. No debieron ser muy provechosos pues en 1740 hipoteca varias viñas para percibir del Hospital de San Juan un censo de cuarenta ducados, destinado a la dote de su hija M^a Ignacia para su entrada en un convento. En 1745 comienza un largo litigio con

las religiosas del convento de Almazán por problemas con la dote de su hija M^a Ignacia, del que tuvo que apartarse por los excesivos gastos que le estaba causando, aceptando los cincuenta ducados de vellón que le ofrecían. Cuatro años antes de morir realiza su testa-

11. *Apariciones como regidor*: A.H.P. Vizcaya. Prt. Not. Juan Antonio Jiménez Bretón, 1718, sig. 1553, fols. 45-45 v. IBID. 1745, sig. 1567, fols. 245-246. IBID. Manuel de Zubiaga, 1752, sig. 2400, fols. 51-59, 249-251, 266-267 v. *Reales ordenanzas de la M. N. y L. ciudad de Orduña*. Bilbao, 1789, título VI, capítulo I, pág. 29. El salario de los regidores era de 120 reales de vellón aumentando a 300 en esta fecha. Son dos personas los que ocupan este puesto alternándose por meses y semanas asistiendo a la carnicería, panadería, peso real, mercados etc. inspeccionándolo todo. PORRES MARIJUAN M^a R.: *Gobierno y administración de la ciudad de Vitoria en la primera mitad del siglo XVIII (aspectos institucionales, económicos y sociales)*. Vitoria-Gasteiz, 1987, pág. 130-131. Fue un oficio de elevado grado de consideración social y enormemente codiciado por los miembros de las familias más importantes de Vitoria, económicamente provechoso, incluso por encima del alcalde y en ocasiones conflictivo y contestado.

12. A.D. de Vitoria. Orduña, Libro de Difuntos. Mif. 193 (1614-1736), s.f. El 28 de Junio de 1714 mueren Pedro de Jáuregui y Francisca de Retes padres de Juan Antonio sin testar por ser pobres, lo que nos da una idea de la situación de este pintor al instalarse en Orduña. A.H.P. Vizcaya. Prt. Not. Marcos Gaviña, 1707, sig. 5697, fol. 19. IBID. fol. 30. IBID. Prt. Not. Ventura de Garay, 1711, sig. 1446, fol. 11-112.

mento ante notario, dando su poder para que todos sus bienes se vendan y rematen en publica almoneda. Deja como herederos a su hija Manuela Antonia y a la representación de su hijo Juan Francisco¹³.

III) LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

La producción de Jáuregui se distribuye a través del noroeste alaves y la ciudad de Orduña. De sus catorce intervenciones documentadas se conservan ocho, destacando las pinturas realizadas en Zuaza (Alava), el extraordinario lienzo del Calvario de Lendoño de Arriba (Vizcaya) y la policromía de este retablo, especialmente las labores estofadas de la talla de San Diego. En todas ellas demuestra su calidad como pintor en relación con el mundo local en el que desarrolla su trabajo.

A) Actividad de Juan Antonio de Jáuregui

En este apartado pretendemos estudiar en primer lugar, todas sus pinturas de caballete documentadas y conservadas, desde un punto de vista técnico estilístico e iconográfico. Posteriormente analizaremos sus trabajos más importantes de policromía, donde la relación obra-documento tiene una especial importancia.

El cometido del pintor-dorador no acababa en la policromía de talla, generalmente la pintura de tabla o lienzo y la pinceladura mural eran parte de su trabajo habitual. La abundancia de datos sobre la imaginería policromada contrasta con la escasa documentación relacionada con la pintura, dando la falsa impresión de que sólo revestían imágenes y que no eran capaces de hacer obras de caballete. Las aportaciones biográficas, los inventarios y los pocos lienzos conservados, normalmente formando parte de retablos, nos hacen considerarlos como maestros artesanos interdisciplinares que, con mayor o menor pericia, supieron trabajar en las distintas especialidades de la pintura.

Juan Antonio de Jáuregui demostró su calidad como policromador de imágenes y pintor de lienzos, realizó entre 1702 y 1750 catorce obras distribuidas en distintos pueblos del actual noroeste alaves y la ciudad de Orduña y sus aldeas. En sus dos primeras intervenciones, la pintura de la reja y maderamen de la capilla de Don Diego de Urbina en la iglesia del convento de San Francisco en Orduña y el retablo mayor y laterales de Zuaza (Alava), trabaja con Francisco Zacona y Tomás González de la Cámara respectivamente. En 1708 dora y estofa el colateral de San Blas en la ermita de la Madre de Dios en Orduña (Vizcaya); en 1712 el retablo mayor de Lendoño de Arriba (Vizcaya) y en 1719 participa en el de Respaldiza (Alava). Siete años después en el marco del retablo mayor de Saracho (Alava), en 1731 interviene en el Santuario de Nuestra Señora de Escolumbe (Alava) y en 1732 cobra un cuadro de la Virgen del Rosario en Menagaray (Alava). En 1739 policroma el retablo mayor de la iglesia del Convento de Quejana (Alava), un año después la caja de la Virgen del Rosario en Belandía (Vizcaya); en 1741 la imagen de San Román en Oquendo (Alava) y el interior del tabernáculo del retablo mayor de Catadiano (Alava). Cuatro años después las imágenes del retablo mayor de la iglesia de San Juan del Mercado en Orduña, y en 1750 termina su actividad con el cascarón y los nichos del mismo retablo.

13. *Testamento* A.H.P. Vizcaya. Prt. Not. Juan Bautista Jiménez Bretón, 1760, sig. 1572, fols. 44-47.

B) Catálogo

1) Pintura de caballete

Jáuregui puede ser considerado un buen pintor dentro del ambiente local al que pertenece, de estilo plenamente barroco, sus obras dejan notar la ingenuidad y el arcaísmo propio de estos pintores artesanos, producto de su gran vinculación al grabado y de no haber tenido posibilidad de aprender el oficio con maestros de calidad artística. No obstante la corrección en la composición, dibujo y color hacen que, en ocasiones, surjan de sus manos obras de extraordinaria calidad, teniendo en cuenta la escasa tradición pictórica de estas tierras.

a) El pintor y su estilo

El tratamiento iconográfico y compositivo es en algunas de sus obras de cierto arcaísmo; el uso de espacios íntimos propios de la pintura flamenca, complementados por elementos y posturas afines al siglo XVI y muy habituales en la ingenua pintura local, nos confirman la absoluta dependencia que estos artistas tienen del grabado. Una fuente básica de inspiración que copiaron literalmente introduciendo a veces, pequeñas variaciones, pero que nunca interpretaron libremente como los grandes pintores. Por tanto, la iconografía, la composición y en muchos casos el estilo de la pintura local, depende de los grabados así como de la capacidad imitadora que tengan estos maestros. Esto hace que pinturas como la Anunciación de Zuaza, respondan estilísticamente a modelos manieristas de finales del siglo XVI, debido a que este maestro es un buen imitador. No obstante en el estilo influyen distintos elementos como el color, que difícilmente puede ser tomado de un grabado, convirtiéndose en un elemento fundamental a la hora de definir el estilo de estos lienzos.

Sus obras tienen un dibujo bastante correcto con muy pocas imprecisiones, llegando en ocasiones como en la imagen San Juan de Lendoño de Arriba, a conseguir expresividad en el rostro, algo excepcional entre la pintura local. La pincelada es lisa y apretada creando cierta pesadez escultórica y dureza en los plegados, predominan las gamas cromáticas frías combinadas con cálidas de rojos y carmines. Los efectos de perspectiva son conseguidos mediante estructuras arquitectónicas y superposición de planos, utilizando constantemente fondos con grises celajes tormentosos y paisajes propios de la escuela flamenca, que demuestran las grandes deudas que estos pintores tienen de modelos nórdicos conocidos a través de la invasión de grabados. Demuestra una calidad sorprendente para tratarse de un pintor local, del que lamentablemente, sólo conocemos una pequeña parte de su producción. No obstante debemos tener en cuenta que su obra es incomparable a la de los grandes pintores y que se le debe considerar como a un buen artesano especializado, bien dotado para la pintura de caballete y de un gran mérito teniendo en cuenta que ha aprendido y trabajado en un ambiente local, muy alejado de las grandes escuelas y talleres que posiblemente le hubieran permitido convertirse en un extraordinario pintor.

b) Pintura de caballete conservada

1. Parroquia de Santa Marina en Zuaza.

Las primeras obras con pinturas conservadas de este maestro son las de la *parroquia de Santa Marina en Zuaza (Alava)*. El retablo mayor esta compuesto por banco con pinturas,

una de San Martín a la izquierda y otra de San Cristóbal a la derecha, cuerpo central dividido en tres calles, y cuatro columnas salomónicas que flanquean a las imágenes de San Antonio, San Francisco y Santa Marina. Un gran entablamento da paso al ático con un Cristo crucificado moderno, que ocupa el espacio que corresponde a las tablas de Santa María y San Juan, hoy a los lados del retablo. Es una obra barroca con abundantes elementos decorativos en consonancia con la tipología de finales del siglo XVII. El sagrario del banco es anterior y procede de la iglesia de Caicedo Sopena, posiblemente sea de finales del siglo XVI o principios del XVII.

Los dos retablos laterales del crucero son gemelos; el de la Virgen del Rosario, a la izquierda, tiene banco, con pequeña pintura de la Inmaculada en la puerta del sagrario, y cuerpo principal con dos columnas salomónicas que separan la talla titular de las tablas que representan la Anunciación. En el ático, dos grandes volutas y un pequeño frontón en la parte superior con la pintura del Espíritu Santo en forma de paloma, enmarcan un lienzo con la estigmatización de San Francisco en muy mal estado y de confusa procedencia. A la derecha está el presidio por San Antonio Abad de idéntico tamaño y estructura; en la calle central una talla moderna representa a este Santo, en las laterales dos tablas de San Gregorio Magno y San Silvestre, en el ático una pintura de San Lorenzo y en el frontón otra del Padre Eterno. Entre 1689 y 1692 Francisco Martínez de Arce hacía el retablo mayor y los dos laterales, el 19 de julio de 1694 se le daba el finiquito y nueve años después, se pagaban cuatro mil seiscientos sesenta y ocho reales de vellón a Juan Antonio de Jáuregui y Tomás González de la Cámara por lo que "doraron, pintaron y blanquearon" en el retablo principal y colaterales¹⁴ (láms. 1-2).

Aunque en ambientes locales es difícil diferenciar personalidades artísticas o atribuir pinturas por su gran homogeneidad y semejanza, hemos intentado en este caso diferenciar la mano de estos dos maestros pintores-doradores, lo que ha sido posible gracias al estilo de la pintura que Juan Antonio de Jáuregui conserva en el retablo mayor de Lendoño de Arriba (Alava). Por lo que en este apartado analizaremos las tablas que hemos adscrito a este maestro (Anunciación, Inmaculada, San Gregorio Magno, San Silvestre, San Lorenzo y el Padre Eterno) incluyendo el Calvario de Lendoño de arriba; junto con las de Tomás González de la Cámara (la Virgen, San Juan, San Cristóbal y San Martín) en un intento de establecer las diferencias estilísticas que hay entre los dos.

Las tablas que forman la *Anunciación* del retablo lateral izquierdo miden 22 por 80 cm.. A la derecha un ángel alado desciende hasta el suelo pavimentado de una estancia, portando en su mano derecha un cetro y filacteria con la inscripción "Ave gracia plena Dñs tecum". A la izquierda dentro de una estructura arquitectónica compuesta por bóveda de cañón con casetones está la Virgen arrodillada leyendo un libro frente a un reclinatorio; viste túnica, manto y toca blanca sobre la cabeza, al fondo la paloma del Espíritu Santo y un jarrón con flores junto a una puerta entreabierta (lám. 3).

La conmovedora intimidad con el que este tema había sido tratado en la Edad Media, contrasta con la grandeza y el esplendor con el que se realiza a lo largo del siglo XVII. La tierra se pone en relación con el cielo, los ángeles llenan la escena y sirven de cortejo a San Gabriel que viste túnica larga y manto, es joven, y lleva el cabello largo, levanta el dedo índice en actitud de hablar portando azucena, o como en este caso, cetro de mensajero y filacteria desplegada con el texto o primeras letras del Ave María. Los escritos de la época dicen

14. PORTILLA M.: *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria*. Tomo VI, Vitoria, 1988, pág. 917. A.D. de Vitoria. Zuaza, Libro de Fábrica Nº 11 (1686-1765), fols. 54, 105.



Lám. 1. Zuaza (Alava). P. de Santa Marina. Retablo lateral de la Virgen del Rosario



Lám. 2. Zuaza (Alava). P. de Santa Marina. Retablo lateral de San Antonio Abad

que la Virgen debe estar de rodillas junto a un bufete o sitial, delante de un libro abierto y con un candelabro de mesa. En lo alto, se debe pintar una gloria con rayos resplandecientes que brotan del Espíritu Santo en forma de paloma¹⁵.

Jáuregui conserva algo de la intimidad de siglos anteriores, como es habitual en la pintura flamenca la Virgen reza en una habitación tranquila, en cuyo fondo se deja una puerta entreabierta por donde se supone ha entrado el ángel. A diferencia de estos modelos flamencos prescinde de los objetos domésticos y los sustituye por un interior sobrio, donde como antaño coloca el lirio en un jarrón. La Virgen en primer plano levanta su mano izquierda y coloca la derecha sobre el pecho, símbolo de sumisión bastante utilizado en modelos deudores de Van Eyck y Weyden, al igual que la rica indumentaria y la enorme filacteria de San Gabriel.

La composición se adapta a las imposiciones del marco, tal vez se inspirara en un grabado de Wierix del que pudo tomar algunos elementos utilizándolos según sus necesidades, aunque es difícil que como los pintores de calidad fuera capaz de asimilar los préstamos de otros maestros creando formulas novedosas, y creemos más probable que copiara con precisión alguna estampa (lám. 4). Emplea un dibujo preciso delimitando bien las distintas gamas cromáticas utilizadas en base a blanco, negro, ocre, carmines, azules y verdes. Los efectos de luz los consigue mediante pequeñas veladuras también usadas en el Calvario de

15. MOLANUS, *De Historia SS. Imaginum*, lib. II, cap. XIX, págs. 63-64. PACHECO F.: *El Arte de la pintura*. Sevilla, 1649, págs. 592-594. (ed. Bonaventura Bassegoda, Catedra. 1990)

Lendoño de Arriba. En la tabla de la izquierda soluciona los problemas de perspectiva a través de estructuras arquitectónicas clásicas, con pequeños errores como en la puerta entreabierta del fondo, que da la impresión de estar junto a la mano de la Virgen. En el cuadro de la derecha prescinde de ella utilizando un fondo neutro rodeado de cortinajes.

La pequeña tabla de la *Inmaculada Concepción* del mismo retablo mide 32 por 21 cm y ocupa la puerta del sagrario. Se la representa como es habitual en la iconografía mariana, sobre un fondo luminoso y encima de un globo y media luna con tres pequeños querubines. Viste túnica blanca y manto azul, lleva los brazos cruzados sobre el pecho, la cabeza ladeada, los ojos bajos y el pelo sobre los hombros. Adelanta ligeramente el hombro derecho mientras flexiona la pierna izquierda creando un juego de contraposto. En la parte superior el Espíritu Santo en forma de paloma es flanqueado por cuatro pequeñas cabezas de querubín. (lám. 1)

La aparición de este tema fue tardío y muy controvertido por la dificultad de establecer un modelo concreto en su representación. Durante el siglo XVI proliferó rodeada de los símbolos de las letanías convirtiéndose en el emblema de la contrarreforma, pero no tardó mucho en establecerse una nueva concepción, especialmente influida en España, por los escritos de Francisco Pacheco; para quien debía pintarse con traje blanco y manto azul, las manos juntas o cruzadas sobre el pecho, media luna a los pies con los cuernos hacia abajo y cordón franciscano de tres nudos en la cintura¹⁶.

Su sencilla composición se basa en dos líneas rectas, una vertical formada por el cuerpo de la Virgen y otra transversal conseguida con el manto, que recuerda remotamente a la Inmaculada con donantes de Valdés Leal y a la de Alonso Cano del museo de Vitoria. A pesar lo reducido de la pintura no descuida el dibujo del rostro ni el de las manos llegando a conseguir incluso la amable suavidad que requiere el tema. La gama cromática aunque muy apagada por la capa de suciedad que la cubre, es la habitual en este maestro.

El retablo lateral del lado de la epístola contiene cuatro tablas adscritas al estilo de Jáuregui. La de *San Gregorio Magno* de 1'10 por 34 cm, está en la calle lateral derecha del cuerpo central, aparece de pie sobre fondo negro con vestiduras pontificales, casulla, capa pluvial y tiara papal. Como atributos porta en su mano derecha báculo pontifical con sus tres palos transversales y en la izquierda el libro de Doctor; en la parte inferior se puede leer en letras capitulares "S GREGORIO PAPA". A su lado, en la calle lateral izquierda y siguiendo el mismo modelo que el anterior está *San Silvestre*. Se le presenta sobre fondo neutro, indumentaria pontifical y atributos invertidos respecto a San Gregorio. Su sencilla composición recuerda modelos alemanes utilizados por Isrehel Van Meckenem (1490-1500) para San Nicolás y San Clemente, que con un simple cambio de atributos pueden adaptarse a distintas iconografías¹⁷. Aunque la calidad formal de estas dos pinturas es inferior al resto de sus obras, la precisión en el dibujo de los rostros y manos, alejada de la habitual ingenuidad con la que son realizados por estos maestros locales y su pincelada lisa y bien perfilada nos hacen pensar en la mano de este pintor. (lám. 3)

La tabla de *San Lorenzo* de 1'5 por 1 metro ocupa todo el ático; representa al Santo en primer plano, joven, imberbe y sobre un fondo tormentoso en el que entre nubes y rayos vuelan seis cabezas de querubines alados. Viste con dalmática púrpura de diácono y manipulo en el brazo izquierdo, como atributos porta en su mano derecha palma de mártir y

16. PACHECO F.: *El Arte de la Pintura...* págs. 575-577.

17. BARTSCH A.: *The illustrate Bartsch.*, New York 1978-1991. IX, pag. 115, N° 116 (242).



Lám. 3. Zuaza (Alava). P. de Santa Marina. Retablo de la Virgen del Rosario. Tablas de la Anunciación



Lám. 4. Grabado de la Anunciación de la Virgen, por Wierix

evangelario y en la izquierda una parrilla de metal. En un segundo plano y de pequeño tamaño la frecuente escena de su martirio, echado en la parrilla bajo un intenso fuego rodeado de cinco personajes, dos la contemplan y conversan gesticulando, y los tres restantes de condición inferior avivan el fuego. A lo lejos se coloca una pequeña ciudad a la que se accede por un puente que cruza las aguas de lo que parece un río embravecido, también en un segundo plano pero a la izquierda del Santo se levanta un edificio junto a un paisaje simulado con dos árboles. (láms. 2-5)

La escena se divide en varios registros independientes situados en diferentes planos, San Lorenzo ocupa el primero y más cercano al espectador al que mira frontalmente. Esta composición puede relacionarse con un dibujo preparatorio de Vicente Carducho, pero la colocación del martirio y los efectos paisajísticos recuerdan modelos flamencos. Su tormento en

un segundo término, se estructura en base a una disposición en espiral donde el mártir es el elemento central. El dibujo como en toda su obra es bastante preciso y queda en este caso patente en los ricos adornos de los vestidos, muy relacionados con las decoraciones policromas que estos maestros utilizan habitualmente. Su pincelada lisa y apretada otorga como a casi toda su obra cierta pesadez escultórica, la combinación de una gama fría predominante contrastada por el rojo vivo de la dalmática y del fuego, crea un interesante efecto cromático que repite en distintas obras. Pese a la armonía entre dibujo, modelado de la luz y color, la obra denota cierto grado de ingenuidad.

En el remate superior del retablo se pinta al *Padre Eterno* de medio cuerpo, rostro ladeado, pelo y barba negra dirigiendo su mirada al suelo, bendice con la mano derecha y lleva el globo terráqueo en la izquierda, viste túnica blanca y manto rojo. Desde el Renacimiento se le representó anciano con barba larga y pelo blanco asociado a muy distintos temas. El globo terráqueo coronado por la cruz, fue en sus primeras apariciones insignia de los emperadores del Imperio Romano, el arte religioso lo adaptó como atributo de Dios Padre, aunque frecuentemente aparece asociado a divinidades paganas¹⁸ (lám. 2).

Su composición siguiendo una simple línea diagonal es muy repetida entre la pintura local, mantiene una buena caracterización del personaje con corrección en el dibujo y cierta dureza en los plegados, que intenta romper mediante efectos de movimiento en el manto, los colores consiguen una perfecta unidad armónica con una correcta coordinación entre la gama fría y cálida.

Una vez estudiadas las obras que responden al estilo de Jáuregui en la parroquia de Zuaza (Alava), analizaremos las que creemos fueron realizadas por el pintor-dorador *Tomás González de la Cámara* en el retablo mayor de la misma iglesia. Anteriormente había trabajado en el camarín del Santuario de la Encina en Arceniega (Alava) y en el altar mayor de Respaldiza (Alava). En Zuaza las tablas del Calvario y las de San Cristóbal y San Martín responden a un estilo ingenuo y de poca precisión en el dibujo, los errores anatómicos y posicio-



Lám. 5. Zuaza (Alava).
P. de Santa Marina.
Retablo de San Antonio Abad.
Tabla de San Lorenzo

18. PACHECO F.: *El Arte de la Pintura...* pág 562-566. como parte de la Trinidad el modo más claro de pintar al Padre Eterno es "en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo".

nes forzadas, combinado con una pincelada y factura suelta, muestran claras diferencias respecto a Jáuregui, que aun utilizando los mismos fondos, los dibuja con mayor precisión. Sus composiciones son sencillas y simétricas y su gama cromática es lo más próximo a Juan Antonio de Jáuregui, alternando sobre fondos tormentosos gamas cálidas y frías.

Las pinturas de *San Juan y la Virgen* procedentes de su antiguo Calvario y enmarcadas hoy a los lados del retablo mayor de Zuaza son la mejor muestra del estilo de Tomás González de la Cámara. Aunque copia el mismo grabado que Jáuregui empleó en Lendoño de Arriba, existen diferencias técnicas que nos hacen pensar en la mano de González de la Cámara. Utiliza unas figuras de gran tamaño colocadas en un primer plano, y prescinde casi totalmente del fondo, reduciéndolo a un gran cielo luctuoso con algunos edificios mal tratados. Aunque no existen desproporciones o defectos físicos muy evidentes, si se deja notar los típicos rostros caricaturescos de la pintura local. Mantiene una pincelada gruesa y suelta con alternancia entre la gama fría (azul, blanco, verde) y la cálida de tonos rojos (lám 6).

Al contrario el Calvario de Lendoño de Arriba realizado por Jáuregui, tiene unas figuras más proporcionadas y de menor tamaño, colocadas en un primer plano con efectos de perspectiva y fondo, conseguidos mediante la superposición de planos diferenciados por el color. El primero y más cercano al espectador es donde se desarrolla el hecho, el segundo representa los verdes campos cercanos a la ciudad, que sirven como punto de inflexión entre lo más cercano y lo más lejano, y el tercero la ciudad de Jerusalén. Además de no existir errores consigue realizar unos rostros expresivos excepcionales entre la pintura local y muy alejados de la ingenuidad con que son tratados en Zuaza¹⁹. Lo más cercano entre ellas es la alternancia de gamas frías y cálidas, que en Lendoño se utilizan con mayor intensidad y con una pincelada lisa y apretada (lám 6 - 7).

2. Calvario del retablo mayor de Lendoño de Arriba.

La pintura del *Calvario del retablo mayor de Lendoño de Arriba* (Vizcaya), ha sido la pieza clave para poder determinar el estilo de Juan Antonio de Jáuregui. El uno de mayo de 1712 se comprometía a realizarla, con el dorado y estofado de todo el retablo, especificando en el contrato "que en el respaldo del Santo Cristo se aia de pintar al olio a la Madre de Dios y al Evangelista San Juan y la Ziudad de Jerusalem con un zielo eclipsao". Como esta condición determina, junto a la talla de Cristo crucificado se pintan las dos imágenes establecidas, a su derecha se sitúa la Virgen con sus brazos abiertos en actitud de duelo. Viste larga túnica con manto que le cubre hasta la cabeza y toca como corresponde a su estado de casada; a la izquierda San Juan mira a Cristo con las manos unidas en una actitud sofisticada, lleva túnica talar y manto; al fondo bajo un cielo grisáceo con el sol y la luna se levanta la ciudad de Jerusalén²⁰ (lám. 7).

La escena, partiendo de la Crucifixión como tema central, narra el momento en el que Cristo antes de morir encarga a Juan que cuide de la Virgen. A finales de la Edad Media se repetían las grandes composiciones llenas de personajes, que para los teóricos del siglo XVII distraían del sentimiento religioso principal, haciéndose partidarios de composiciones con menor número de personajes más íntimas y emotivas²¹. Su dramatismo se debía expre-

19. Compárese la diferencia entre el rostro del San Juan de Zuaza con el de Lendoño de Arriba.

20. A.H.P. Vizcaya. Prt. Not. Ventura de Garay, 1711, sig. 1447, fols. 83-88v.

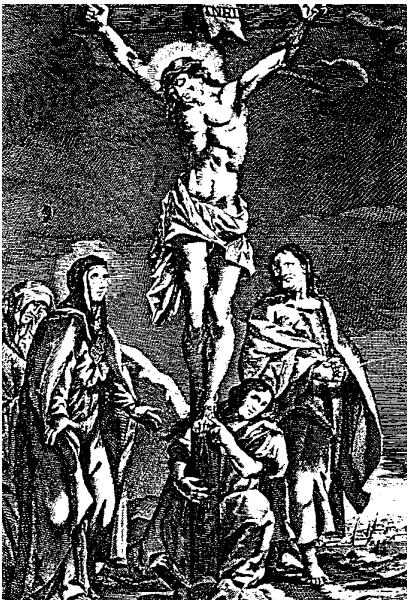
21. El pasaje que narra es el del evangelio de San Juan (19:26-27) <Al ver a su madre y a su lado al discípulo preferido, dijo Jesús: "Mujer este es tu hijo" y luego al discípulo: "Esa es tu madre". Desde entonces el discípulo la tuvo en su casa>



Lám. 6. Zuaza (Alava). P. de Santa Marina. Detalle de la tabla de San Juan



Lám. 7. Lendoño de Arriba (Vizcaya). P. de San Pedro. Retablo mayor. Tabla del Calvario



Lám. 8. Grabado del Calvario, por Hipólito Ricarte (1752-1785)



Lám. 9. Lendoño de Arriba (Vizcaya). P. de San Pedro. Retablo mayor. Tabal del Calvario. Detalle de San Juan.

sar a través de sus protagonistas, sin embargo, desde el Concilio de Trento se mostraba predilección por representaciones con la Virgen, de pie, firme y conteniendo su dolor; aunque en muchas ocasiones, como en este caso, se exprese a través de los gestos, con los brazos abiertos o llevándose la mano a la mejilla²².

Los complementos simbólicos y figuras alegóricas podían variar según la obra, el cielo grisáceo muestra el momento en el que Dios expira, cuando la noche invade la tierra. Normalmente se acompaña del sol y la luna, elementos que fueron tomados del arte pagano y que en este tema representaron a los cielos de luto o a una prefiguración de los dos Testamentos. La ciudad de Jerusalén del fondo simboliza que Jesús había vuelto la espalda a la ciudad asesina y miraba a los pueblos que esperaban la luz²³. En ocasiones aparece la calavera junto a la cruz que representa al propio Adán y el chorro de sangre de Cristo, símbolo de la redención y eucarístico por lo que se recoge en un cáliz.

El tratamiento es simétrico, estructurado en base a la cruz central que divide el espacio en dos registros, acompañado de una buena solución de la perspectiva que deja ver al fondo la ciudad de Jerusalén. Debí copiar algún grabado flamenco muy difundido, ya que posteriormente el valenciano Hipólito Ricarte (1752-1785) utilizó el mismo modelo en uno de sus grabados. Las figuras de San Juan y La Virgen son exactamente iguales, la única diferencia es que Jáuregui prescinde de los otros personajes y del cráneo del primer plano, aumenta la ciudad y añade el sol y la luna. La estampa debió tener éxito pues también se utilizó en el calvario del retablo mayor de Gáceta (Alava), pintado y dorado por Antonio Rico y José Aguirre. En 1754 se vuelve a reproducir el mismo modelo en un misal de Amberes, añadiendo un ángel que con un cáliz recoge la sangre que brota del costado de Cristo²⁴ (lám. 8).

La fuerza expresiva de los personajes y los efectos escenográficos confieren a la representación un sentido dramático, muy bien conseguido a través de los gestos y posiciones, así como del admirable estudio del rostro doliente de San Juan, tratado como si fuera un retrato que demuestra la sorprendente calidad de este pintor local. El fondo luctuoso contrasta con las figuras del primer plano intensificando su aflicción; el dibujo y la luz correctos se combinan con una graduación tonal de ocre, verdes y azules muy repetida en la escuela flamenca. Las durezas en los plegados parecen inspirarse en grabados de Durero, de los que probablemente utilizaran estos maestros. La pincelada lisa y apretada ayuda a remarcar sus contornos, perfilando con precisión extremidades y rostro, otorgando cierto carácter escultórico (lám. 9).

2) Policromía

A pesar de la gran importancia del revestimiento policromo y de las llamadas de atención de distintos especialistas, siguen siendo pocos los estudios que se le han dedicado. El

22. MALE.: *L'Art religieux du XII^e Siècle en France*. 5ª ed., pág. 154. En el siglo XVII la representación se hace tan grave como en el XII, con personajes horrorizados por la muerte de Cristo.

23. MALE E.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, 1985. pág. 216. STENGELIUS, *Passoonis historia*. 1662. pág. 437. AYALA, *Pictor christianus*. pág. 172.

24. El grabado original copiado por Jáuregui y Ricarte posiblemente esté basado en Wierix dada la gran similitud existente con algunos de sus calvarios aunque también tiene una gran semejanza con estampas de la primera mitad del siglo XVI realizados por Hans Brosamer y Lucas Cranach (el viejo). vid. PAEZ RIOS E.: *Repertorio de grabados españoles*. T.III. Madrid, 1983. MAUQUOY, M.: *Les estampes des Wierix*. Vol. III. Bruselas 1982. Lám. 2258. BARTSCH A.: op. cit. VIII, pág.10, lám. 5. y XI, pág. 339. VV.AA.: *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria*. Tomo IV, Vitoria, 1975, pág. 391. Gáceta, retablo mayor.

maestro pintor-dorador conseguía a través de distintos procesos (aparejado, dorado, estofado, esgrafiado etc.) dar vida a las imágenes, embelleciéndolas fortaleciéndolas y haciendo de ellas objeto devocional. Al ser parte de los oficios mecánicos estaba muy bien reglamentado y organizado, alcanzar la maestría y poder entrar a competir en el mercado con otros artífices suponía un largo período de aprendizaje que no todos llegaban a superar. En muchos casos la endogamia profesional garantizaba la continuidad de los talleres y la posesión de modelos, utillaje y materiales básicos en el trabajo de estos artistas.

a) Estilo

La policromía practicada por Juan Antonio de Jáuregui puede ser considerada plenamente barroca, los retablos se cubren de oro bruñado reduciéndose las labores a las imágenes principales. Utiliza el color y alguna imitación de jaspe como elemento de distensión y en sus contratos hacen mucho hincapié en los distintos pasos de los que consta el aparejado, del que depende en buena parte la obra. Sus estofados hacen gala de un buen repertorio de motivos vegetales entrelazados que imitan brocados y otras telas, concentrándose especialmente en los vestidos, además de miniaturas a punta de pincel. En ocasiones utiliza repertorios decorativos a base de pajaritos, niños y cogollos generalizados tras el Concilio de Trento que en sus últimas obras dejan de verse. Los variados esgrafiados imitan los hilos dorados de los vestidos y recurre constantemente a ellos en los fondos rajados y punteados. Los encarnados mixtos, a pulimento y a mate, predominan en toda su obra, su gama cromática está compuesta por carmines, azules especialmente el ceniza, verdes y blanco.

b) Principales obras de policromía conservadas

Los contratos de policromía ofrecen muchos más datos de los que generalmente se pueden dar en la pintura de lienzo, sus condicionados nos permiten estudiar la obra estilística y técnicamente utilizando designaciones originales, pero lamentablemente no todas ellas llegan hasta nuestros días. De Juan Antonio de Jáuregui conservamos ocho obras, su primera intervención la realiza en los retablos de Zuaza (Alava), nueve años después trabaja en el retablo mayor de Lendoño de Arriba (Vizcaya). En 1717 en el de Respaldiza (Alava), en 1721 reaparece en Zuaza policromando el retablo de las Animas, diez años después en la guarnición en el Santuario de Escolumbe (Alava). Hacia 1739 se le termina de pagar el retablo mayor del convento de Quejana (Alava), en 1741 vuelve al Santuario de Escolumbe y dora el interior del sagrario de Catadiano y en 1742 estofa la imagen de San Román en Oquendo (Alava) última obra conservada. De todas ellas nos centraremos en los altares de Lendoño de Arriba y Quejana sus dos obras más destacadas.

El *retablo mayor de la parroquia de San Pedro en Lendoño de Arriba (Vizcaya)* es obra de finales del siglo XVII, realizada junto a sus dos laterales por Martín de Echevarría maestro arquitecto, con el que también trabajó Jáuregui en Quejana. Ocupa toda la cabecera y está formado por banco, sagrario y cuerpo central dividido en tres calles por columnas salomónicas, presidido por la efigie de San Pedro sedente y flanqueado por San Diego de Alcalá y San Andrés. Este cuerpo da paso a un complicado entablamento sobre el que se apoya un ático semicircular, donde se sitúa el ya comentado lienzo del Calvario²⁵. Es un retablo barroco próximo a los modelos de tipo "hornacina", que ocupan todo el espacio curvo del presbi-

25. PORTILLA M.: *Catálogo monumental...*, T.VI, pág. 425. El retablo, al igual que parte de la reedificación de la iglesia, fue costeado por los fondos remitidos desde Méjico por Don Diego de Berrio. El maestro recibió el 25 de julio de 1702 carta de pago por 7.315 reales, precio en el que también se incluían los dos laterales.



Lám. 10. Lendoño de Arriba (Vizcaya). P. de San Pedro. retablo mayor

terio con abundante decoración de rosetas, hojarasca canosa, guirnaldas, fruteros etc²⁶ (lám. 10).

El uno de mayo de 1712 Juan Antonio de Jáuregui con su esposa Josefa de Zacona se obliga a dorar, estofar y pintar dicho retablo por cuatro mil quinientos reales pagados en los tres plazos habituales. Antes de empezar debía dar fianzas y terminarla en ocho meses para ser examinada por maestros peritos en el arte, la madera para el andamio y el "cuarto para habitar" y preparar los materiales, corría a cargo de la iglesia. Las condiciones habían sido redactadas seis meses antes por este maestro, valorando la obra en nueve mil reales de vellón, lo que nos da una idea de la gran merma económica que sufrían las obras en los remates a candela encendida con posturas a la baja.

Desataca además de la buena pintura del Calvario, su sorprendente variedad policroma detallada minuciosamente en las veintiséis cláusulas de su condicionado. Primeramente especifica como se

tiene que aparejar la obra haciendo hincapié en el típico problema de tapar grietas y juntas de la madera, para lo que establece que se "echen lienzos" "emplasteciendo todas las faltas que tubiere". Una vez terminada esta fase de preparación las piezas se vuelve a impregnar como al principio, con cola obtenida de la cocción de retazos de pieles de conejo, cabra u oveja como aquí se indica, "buenas templeas frescas de retazo de baldres fino de castilla"²⁷.

Acabada esta labor preparatoria se mandaba dorar "todo lo que alcance la vista desde abajo hasta arriba", con "oro limpio muy resanado y bruñido" que solía ser de veintidós o veintitrés quilates y de distinto origen, siendo el de Vitoria, Pamplona o Burgos predominante en Alava²⁸. En algunos trazados del pedestal se recomienda utilizar "jaspes bien ymitados al natural con colores finos" creando contraste con el brillo del oro, lo que responde a los gustos que se van imponiendo desde principios del siglo XVIII.

Es curioso que no diga nada de los ángeles, querubines y jarrones con flores realizados a punta de pincel y colocados alrededor del sagrario, que como normalmente ocurre ocu-

26. MARTIN GONZALEZ J. J.: El retablo español. Avance de una tipología del barroco. *Imafronte*. Nº. 3-4-5. Murcia, 1987-88-89. págs. 111-155. La propensión a ocupar todo el presbiterio ya sea curvo a poligonal es tendencia general del retablo barroco en su fase avanzada.

27. PACHECO.F.: *El Arte de La Pintura...*, págs. 504-504. CENNINI C.: op. cit., pág. 84-85. Acabar con los nudos y grietas representa una gran dificultad para los pintores-doradores, Pacheco dice que el mejor remedio para acabar con ellos es echarles lienzos con engrudos muy fuertes después de la griscola y aparejar encima, pues no basta con picarlos, quemarlos o darles con ajos. Cennini dice que hay que procurar quitarlos utilizando cola de pencas fuerte mezclado con serrín de madera.

pan las partes bajas de retablo para que puedan ser vistos sin dificultad. En este caso los querubines, y los dos ángeles alados con los símbolos de la pasión, se ubican a los lados de la parte superior del sagrario junto al cupulín. Los jarrones con flores se sitúan en los laterales inferiores y muestran ciertas conexiones con un grabado de Cornelio Beer²⁹. En el pedestal o base del sagrario se pinta una cartela compuesta por rameados y aves con tonos azules verdosos y carmines de distinta intensidad.

Antes de comenzar con las imágenes se especifica que todos sus respaldos, tarjetas y repisas se doren como es habitual, "muy bien resanado y bruñado". San Pedro aparece sedente con los ornamentos pontificales y la tiara dorada sobre fondo carmesí, en la capa pluvial se realizan los mejores estofados, especialmente en la amplia cenefa adornada de "niños y cogollos" sobre campo dorado y "picado de lustre"³⁰. En el lugar más destacado de este ribete pinta en miniatura la crucifixión cabeza abajo de San Pedro, conforme al relato de las actas apócrifas.

En el apóstol San Andrés los esgrafiados toman mayor relevancia, especialmente en la cenefa del envés de la capa con motivos vegetales entrelazados. Pero siguen siendo las labores a punta de pincel las más abundantes, ocupando la mayor parte de la capa con un "brocado bien perfilado", y la túnica con una "aguada bien sombreada y realizada" de formas florales enlazadas sobre fondo blanco esgrafiado.

La imagen de San Diego es sin duda la más vistosa, el hábito sobre campo rajado es cubierto casi por completo con una compleja composición de rameados y niños entrelazados, muy bien dibujados en un azul ceniza muy próximo al gris, que el contrato designa como "unaguada o brutesco bien oscurecida y realizada". Estos conjuntos al igual que en la pintura de caballete o pinceladura mural fueron copiados de dibujos y estampas distribuidas entre los artistas. Los únicos lugares sin estos motivos son el festón inferior con "cogollos" sobre fondo dorado, y las flores de diferentes colores de su regazo. El encarnado de las tres imágenes sigue el mismo procedimiento, dos veces a pulimento y dos a mate con "azeite de nuezes". Los cabellos, cejas, ojos etc. se pintaban a punta de pincel o se utilizaban postizos consiguiendo mayor realismo³¹ (lám. 11).

Su policromía puede ser considerada plenamente barroca aunque utilice muchos elementos de variada cronología. Como es habitual en los retablos de finales del siglo XVII y principios del XVIII, la talla hace que los espacios estofados disminuyan concentrándose principalmente en las imágenes. El oro bruñado ocupa la mayor parte del retablo combinado con efectos de distensión conseguidos con los rojos y azules de los elementos decorativos y los primeros campos de jaspe.

28. Hacia 1675 el oro utilizado es de menos calidad que el utilizado en épocas anteriores, de un ducado se podían obtener por martilleo 130 panes.

29. PAEZ RIOS E.: *Repertorios de grabados españoles*. Madrid, 1981. pág. 121. Pintor natural de Flandes que llegó a España por los años 1630.

30. SANCHEZ MESA D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada. 1971, págs. 48-49. El "picado de lustre" es una técnica que tiene sus antecedentes en las tablas flamencas, se trata de punteados incisos sobre la superficie que se conseguían mediante un punzón de punta redonda, con ello se lograban reflejos luminosos. PORTILLA, M.: *Catálogo monumental...*, T.VI, pág. 425. La imagen de San Pedro había sido policromada en 1643 por Juan de Madaria pintor-dorador de Orduña.

31. Además del aceite de nueces para las encarnaciones fue muy utilizado el aceite de linaza que se espesaba, blanqueaba y purificaba durante varios días al sol con lo que se obtenía un secado más rápido y más brillo.



Lám. 11. Lendoño de Arriba (Vizcaya). P. de San Pedro. Retablo mayor. Detalle de la imagen de San Diego



Lám. 12. Quejana (Alava). P. de San Juan. Retablo mayor

Los más abundantes estofados y esgrafiados tienen su lugar en las imágenes donde se combinan elementos habituales en la policromía barroca, como aguadas y miniaturas en las cenefas alusivas al personaje, con repertorios generalizados a finales del siglo XVI y principios del XVII, que no llegaron a desaparecer hasta mediados del XVIII. Se componen de rameados, niños y pájaros que tras el Concilio de Trento sustituyeron a las fantasías profanas del manierismo fantástico, dando lugar a la policromía contrarreformista, designada por la documentación como pintura "del natural" o de "la cosa viva"³². Hace uso de una variada gama cromática, desde la tripleta luminífera a base de azul ceniza, carmín de Indias y verde montaña, pasando por el blanco, tonos pasteles y azules claros. Las encarnaciones son mixtas generalizadas hacia 1675-1735.

El *retablo mayor del convento de Quejana* (Alava), es una obra de madurez que marca el comienzo de su mayor auge artístico. Su construcción se ajustaba el uno de noviembre de 1694, adjudicándose a Martín de Echevarría y Jorge Budar por siete mil trescientos reales y medio³³. Consta de banco, cuerpo central dividido en tres calles y gran cascarón como

32. ECHEVERRÍA GOÑI P.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1990, págs. 236-239. ECHEVERRÍA GOÑI P.: *Policromía renacentista y barroca. Cuadernos de Arte Español, historia 16*. Madrid, 1992, págs. 26-28. Las disposiciones del Concilio de Trento contenidas en las Constituciones Sinodales repercutieron tanto en la decoración de talla como en la policromía, estipulando en severos mandatos que las figuras habían de ser doradas y pintadas con motivos no profanos que indujeran a la devoción y evitaran su deterioro por la carcoma.

33. PORTILLA M.: *Catálogo monumental...*, T.VI, pág 778. A.H.P. Alava. Prt. Not. Sebastián de Murga, sig. 12.801, fol. 155.

remate. Es un retablo de tipo churrigueresco de gran variedad tipológica y profusión decorativa a base de motivos vegetales carnosos, especialmente interesante en sus remates y soportes (lám. 12).

En 1697 se policromó el sagrario y su tabernáculo por novecientos sesenta y siete reales, un año después el convento pagaba mil novecientos seis reales por el dorado de las imágenes y sus tres cajas, y en 1739 se añadían los relieves del banco y se terminaba de dorar pagando siete mil trescientos reales a Juan Antonio de Jáuregui³⁴. El sagrario dorado por completo guarda su mejores labores en los relieves del interior del ostensorio, un episodio de la vida del dominico San Juan de Colonia donde sobre el manto blanco destacan labores de gráño con formas vegetales. La imagen de San Juan Bautista que preside el retablo utiliza tintas planas para sus ropas, rojo vivo con pequeña cenefa dorada para el manto y marrón oscuro en la túnica corta que imita la piel de camello. Al aparecer semidesnudo, lo más destacable es su encarnado mixto, que cobró gran importancia en el último tercio del siglo XVI y primero del XVII³⁵.

San Antonino de Florencia muestra en su hábito blanco una sucesión de motivos vegetales finamente esgrafiados, que encierran tréboles de cuatro hojas y aparentes colofones que dejan ver el oro del fondo. En el manto negro se sigue empleando la técnica del esgrafiado sobre fondo dorado con encuadramientos y rombos en las partes más destacadas, y amplía cenefa con motivos circulares engarzados sobre campo punteado que en ocasiones recuerdan morescos. Las encarnaciones son aparentemente mates en manos y cuello y a pulimento en el rostro. La imagen de San Vicente Ferrer esta dorada y esgrafiada a la manera del anterior, es curioso que en ninguna de las dos se utilicen estofas a punta de pincel.

Sobre el dorado de este retablo destacan las escenas estofadas del banco, en la Visitación la Virgen alterna labores de gráño de motivos vegetales sobre campo azul, con cenefa estofada imitando brocados sobre fondo dorado. San José lleva inscrito el nombre de Cristo (I.H.S) sobre sus vestidos a la altura del pecho, en una cartela esgrafiada que resalta de las demás labores. En el martirio de la Santa, posiblemente Melchora, domina el color rojo de las llamas y las ropas de los personajes, frente al tono azul verdoso de las estofas sobre fondo rajado del vestido de la Mártir³⁶.

Este retablo desde el punto de vista de la policromía es plenamente barroco, coincidiendo con modelos desarrollados en las dos últimas décadas del siglo XVII y primer tercio del XVIII, donde la abundante talla de los retablos madrileños y churriguerescos hacen que las zonas dedicadas a estofados y esgrafiados se reduzca al máximo convirtiendo estas obras en luminarias de oro bruñido.

34. PORTILLA M.: *Quejana solar de los Ayala*. Vitoria, 1983. El dorado se realizó por completo cuando las monjas ganaron el pleito por la posesión de la iglesia. PORTILLA M.: *Catálogo monumental...*, T. VI, pág. 779. Razón individual. Ms. Libro Becerro. Ms. El pago se realizó con las aportaciones de Doña Melchora de Alegría religiosa del convento.

35. ECHEVERRÍA GOÑI P.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990, pág. 221. El tipo mixto de encarnación es mate por la rugosidad del aparejo, las imperfecciones de aplicación, y el acabado en seco a punta de pincel, y se aproxima al pulimento por la superposición de capas al óleo. PACHECO F.: *El Arte de la Pintura...* pág. 295-298. considera que las encarnaciones mates son mejores que las pulimentadas porque son más naturales, se dejan retocar varias veces.

36. Posiblemente se trate del rojo llamado sangre dragó, extraído de una semilla y todavía empleado por los doradores.

Modelo ornamentales

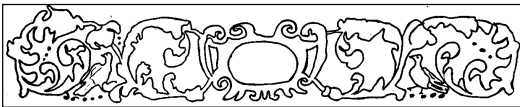
a) Animales y miniaturas religiosas



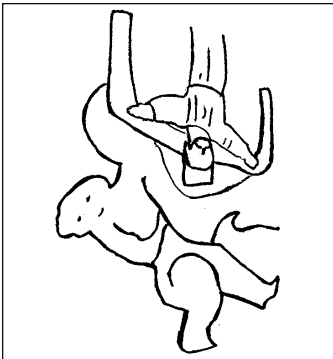
Lendoño de Arriba. Parroquia de San Pedro. Retablo Mayor. Detalle de San Diego



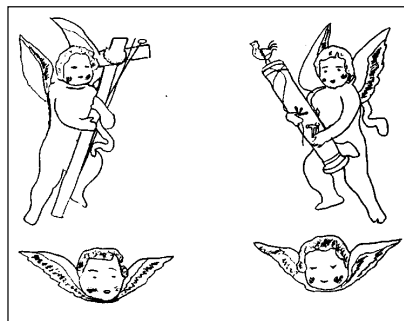
Grutesco con "putti". (Angulo, D. Pérez Sánchez, A.E.: A corpus of spanish drawins, vol. I (1400-1600), Plate CXVI. 500.)



Lendoño de Arriba. Parroquia de San Pedro. Retablo Mayor

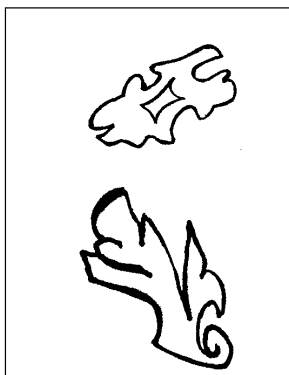


Lendoño de Arriba. Parroquia de San Pedro. Retablo Mayor. Detalle de San Pedro. Miniatura de San Pedro crucificado

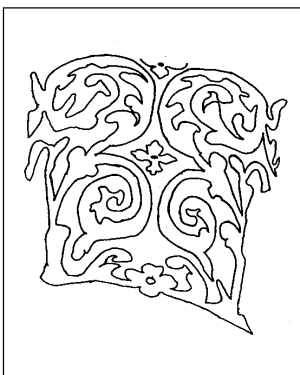


Lendoño de Arriba. Parroquia de San Pedro. Retablo Mayor. Angeles portando los instrumento de la Pasión de Cristo y cabezas de querubines alados

b) Vegetales



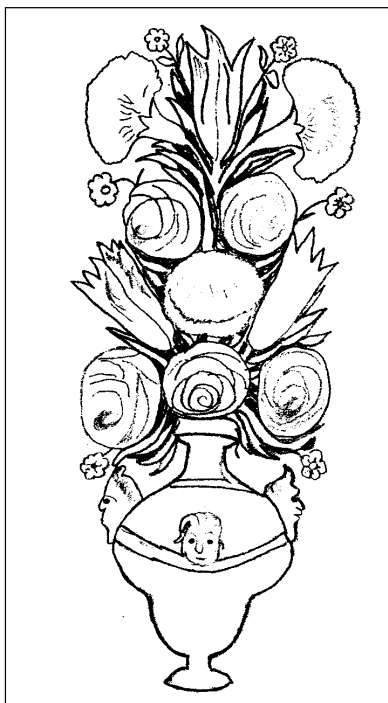
Lendoño de Arriba. Parroquia de San Pedro. Retablo Mayor. Detalle del manto de San Pedro



Oquendo. Parroquia de San Román. Detalle de la Imagen de San Román. Motivos vegetales 'a caldellieri'



Lendoño de Arriba. Parroquia de San Pedro. Retablo Mayor. Detalle

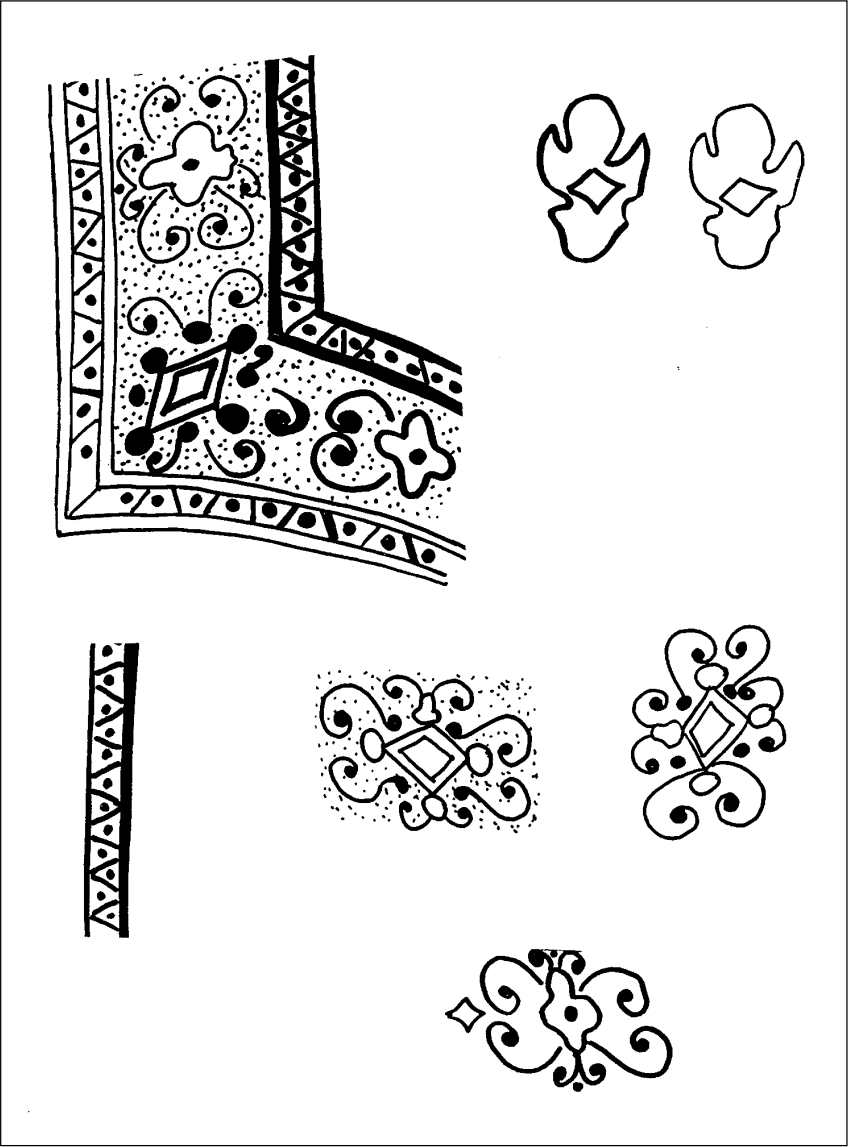


Lendoño de Arriba. Parroquia de San Pedro. Retablo Mayor. Jarrón con flores



Jarrón con flores por Cornelio Beer. (Páez Ríos, E.: repertorios de grabados españoles. Tomo I. Madrid, 1981. Lám. 233)

c) Geométricos



Quejana. Iglesia del Convento. Parroquia de San Juan. Retablo Mayor. Detalles de motivos geométricos de las imágenes de San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer